

(1) Dopo la morte del cardinale Stefano Borgia, avvenuta il 23 novembre 1804, il Museo Veliterno, conosciuto anche col nome di " *Museum Borgianum* ", passò nelle mani del nipote conte Camillo Borgia, esclusa quella parte già donata dallo zio al Collegio di Propaganda. Questo Museo, acquistato prima dal re di Danimarca che non poté averlo per divieto del Pontefice, ed offerto di poi a Napoleone I, venne infine presentato, nel settembre del 1814, al re Murat che commise l'incarico di esaminarlo e riconoscerne il valore a tre componenti l'Accademia Reale di Napoli, Rosini, Carelli e Arditi. Ma per i mutamenti politici succedutisi, non poté aver luogo l'acquisto prima del 25 ottobre 1815, compendosi la consegna nel luglio 1817, durante la quale si notarono non pochi scambi e mancanze di oggetti. Cfr. „ *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia* ", a cura del Ministero della P. I., Firenze-Roma, 1878, p. XI sgg.

(2) E. MOLINIER, " *Histoire générale des arts appliqués: l'Orfèvrerie* ", première partie, Paris, Lévy, p. 189 sgg.

(3) Per la tecnica Cfr. JEAN RENE, " *Les arts de la terre* ", Paris, 1911, p. 312 sgg; e, anche per la bibliografia, P. TOESCA, „ *Storia dell'arte italiana* ", Torino, 1927, p. 353, m. 73; p. 1115 e p. 1147, n. 62 e 63.

(4) Riproduzione in E. MOLINIER, *op. c.*, p. 149.

(5) G. B. DE ROSSI, " *Catalogo manoscritto del Museo Cristiano Vaticano* ".

(6) M. SALMI, " *L'oreficeria medioevale nell'Aretino* ", in " *Rassegna d'Arte* ", 1916, p. 238.

(7) E. MOLINIER, " *L'émaillerie* ", Hachette, 1891, p. 131.

(8) J. J. MARQUET DE VASSELLOT, in MICHEL, " *Hi-*

stoire de l'art ", Paris, 1906, Tome II, Seconde partie, p. 941 sgg.

(9) E. MOLINIER, " *L'émaillerie* ", *op. c.*, p. 163.

(10) *Ibid.*, p. 181.

(11) Riprod. in MICHEL, *op. c.*, p. 975.

(12) Riprod. in MOLINIER, " *L'orfèvrerie* ", *op. c.*, p. 181.

(13) P. TOESCA, *op. c.*, p. 1109.

(14) *Ibid.*, p. 1106.

(15) M. SALMI, *op. c.*, p. 236.

(16) „...*Laudata insuper animalia* (i simboli evangelici) *exstant etiam in veteri cruce ex aere inaurato, graphide caelata, quae adservatur in ecclesia Abbatiali sanctissimae Trinitatis Velitrarum ex iure patronatus gentis Borgiae, ex qua nos prognati sumus, cuiusque iure beneficium hoc post Alexandrum Archiepiscopum Firmatum patrum nostrum tenemus,...* intra ovalem clypeum *incisa est manus dextera in benedictis morem elevata, erectis tribus prioribus digitis, ac ceteris duobus inclinatis. Symbolorum hordo hic est: superne adest aquila, dextera parte bos, sinistra leo, et inferne homo ac tria postrema symbola alis carent, ut carent etiam, quae caelata conspiciuntur in Cruce ecclesiae nostrae cathedralis, cui inlustrandae nunc operam navamus. Singula vero, ut nihil intactum relinquamus, nimbo, ac non plana, sed concava superficie ornantur, et quadratum, clausumque librum gerunt. In adversa vero parte superscriptae Crucis desideratur nunc Crucifixi imago, licet supersint vestigia cavitationum, ex quibus colligitur, ibidem antea non ipsam solum, sed etiam titulum exstitisse; nisi illud suspicari libeat Crucifixi imaginem deinde fuisse superabitam; siquidem compertum est quibusdam veteribus Crucibus...*" S. BORGIA, " *De Cruce Veliterna* ", c. XXXV, p. CXXXI-II.

CRONACA

LA "SALA DI HIMERA" AL MUSEO DI PALERMO.

NEGLI ANNI 1929 e 1930 giunse a compimento lo scavo del Tempio dorico di Himera; e tra i risultati più importanti fu la scoperta d'una serie di maschere leonine, che nel complesso, calcolando le tre già note prima dello scavo, tocca lo straordinario numero di 56, di cui buona parte pervenute in ottime o buone condizioni.

Sul punto di chiudere lo scavo, nel luglio del 1930, si poneva il problema della conservazione di queste opere, in parte, con mirabile spettacolo, rinvenute al suolo presso il gradino inferiore del tempio, una accanto all'altra, come a bella posta gettate dall'alto del monumento per dispregio; esse non potevano rimanere, come sarebbe stato desiderabile, sul sito come erano state trovate, chè ciò avrebbe richiesto nella

zona quasi deserta una forte sorveglianza e complesse opere di protezione e di difesa, impossibili ad assicurare per la soverchia spesa.

Il sacrificio si rendeva necessario ed urgente; e le Autorità Superiori approvavano che lasciando sul luogo dello scavo a dimostrazione della scoperta talun esemplare più guasto e di minore importanza, gli altri fossero ritirati e trasportati, i migliori al Museo di Palermo gli altri al magazzino dello scavo a Buonfornello. Così le prescelte, ben venti maschere con la sima relativa, erano trasportate a mezzo di camions a Palermo, e collocate nel cortile maggiore in attesa di restauro e di collocazione.

La fortuna di possedere siffatta unica serie di opere mi faceva ideare una collocazione che permettesse

di comprenderne lo scopo e la funzione nell'edificio di cui erano state parte e ornamento, pure contemporaneamente rendendo agevole al visitatore il godimento e la comprensione del loro valore d'arte ed allo studioso il loro esame attento e minuto.

Si trattava naturalmente di realizzare una sorta di compromesso tra le due esigenze, certo antitetiche;

antica in sè, ci fa trovare in essa un valore in quanto scoltura, spogliata di funzionalità architettonica e di policromia, accentuando insomma uno solo dei valori che l'opera aveva nell'antico, che in essa consciamente erano posti; l'esigenze che a noi moderni fa preferire di vedere metope, frontoni, grondaie a protome, spogli di colore che non sia il bel colore del marmo

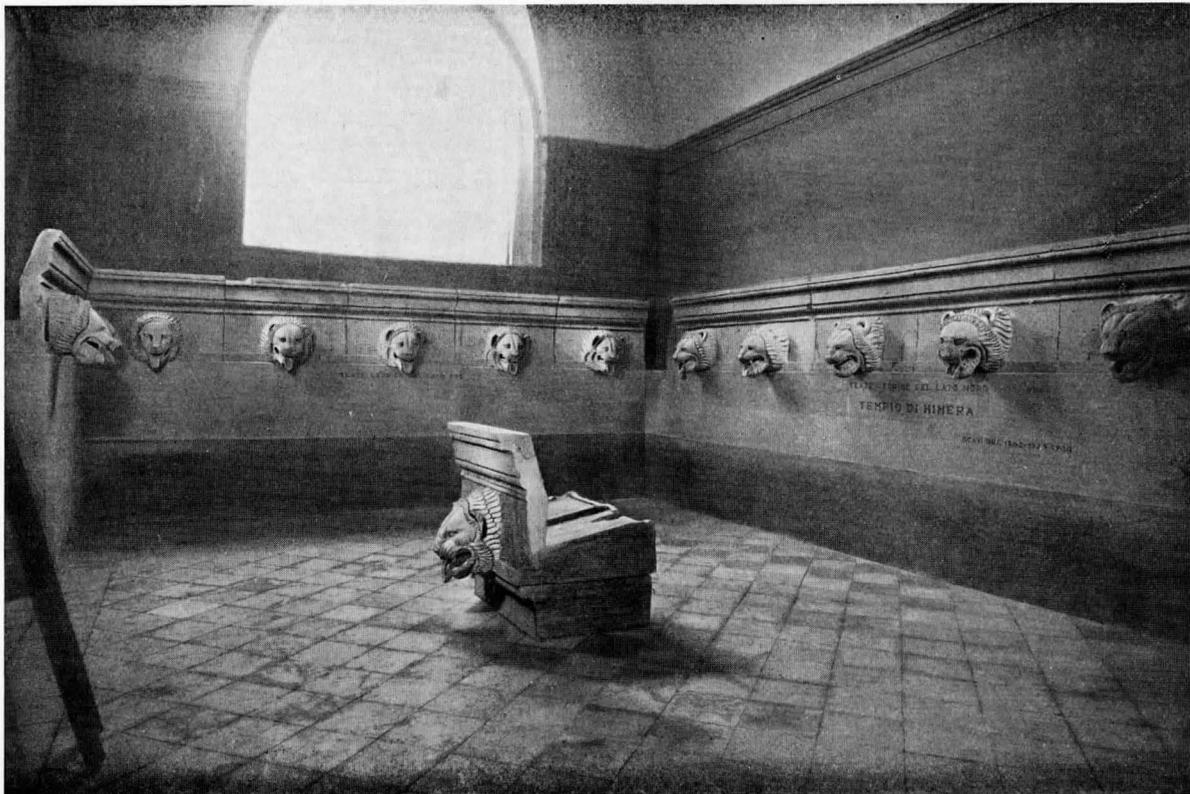


FIG. I - MUSEO DI PALERMO: LA SALA DI HIMERA

in quanto, nell'edificio di cui eran parte, queste opere site ad una altezza di quasi quindici metri dal suolo non potevano dal basso essere godute una per una, nella loro finezza, nella loro compiutezza; ma piuttosto se ne doveva avere una idea complessiva, generica, accentuata dalla ripetizione della stessa forma in tanti esemplari, avvivata dalla policromia vivacissima, a colori assoluti, che trascendeva il valore plastico; avvalorandosi così la decoratività e la funzionalità decorativa delle opere, legandole come elemento della fabbrica al resto della costruzione, e come elemento decorativo alla decorazione policroma di tutta la trabeazione, materata degli stessi colori assoluti e accieanti che coprivano il modellato delle maschere. Mentre invece per noi e per la nostra epoca il valore puro della plastica si è affermato e si è reso indipendente; noi non possiamo dimenticare questa nostra esigenza, che è quella che ci fa gustare la scoltura decorativa

o della pietra nel cui seno sono nati, e vicini al nostro occhio, al suo livello, per poterne godere la bellezza, per valutarne i valori esclusivamente plastici, vederli vivi e animati nello spazio per cui sono nati; in somma, noi non possiamo più, per una esigenza storica, chiuderci in una sensibilità passata (e sarebbe vano artificio), e forse troviamo nelle opere di uomini più di quanto gli stessi creatori ebbero coscienza di porvi.

Questi concetti hanno presieduto alla concezione della sala che doveva accogliere le maschere leonine di Himera. In essa la cornice terminale del tempio doveva essere ricostruita per dare l'idea dello scopo e della collocazione pratica delle opere, ma doveva avere l'altezza che permettesse di godere nella totalità delle scolture, vederle dal punto di vista più largo, cioè di fronte; essendo più alte se ne sarebbe vista solamente la gola, come nel tempio greco dove la

contemplazione dei possenti musî ringhiosi era riservata solamente agli uccelli ed agli Dei.

Si tratta in fondo delle stesse preoccupazioni, delle stesse difficoltà, delle stesse medie soluzioni pratiche, che hanno dettato la collocazione di opere del genere in altri musei; per cui noi vediamo al livello del nostro occhio i frontoni di Atene, di Olimpia, di Egina, le metope di Delfi e Selinunte, il fregio del Partenone; e, malgrado la povertà di quanto ce ne è pervenuto, siamo più fortunati dei greci stessi.

La soluzione pratica nel caso nostro è stata trovata in questo modo: istituire nel locale prescelto una banchina di pietra da taglio in conci squadrati e connessi alla greca, fino ad una certa altezza, poco più di un metro e mezzo, e sopra collocare gli elementi della sima uno accanto all'altro come erano nel tempio, per ricostruire, almeno in una porzione, il fregio in cui terminava la sacra fabbrica. Sarebbe stato tanto desiderabile e bello di far reggere la cornice da una serie di elementi del possente geison ma varie difficoltà di ordine pratico ed estetico lo hanno fatto escludere; i conci del geison del tempio erano sì colossali, da chiedere, per una serie, una grandissima sala; e poi essi non potevano essere collocati al suolo, avrebbero preteso una certa altezza, e allora la sima, la parte più importante, postavi sopra, avrebbe avuto sfalsato il punto di vista; si sarebbe tornati insomma in quello che si riteneva l'inconveniente e l'irrazionale del Tempio. Tra i locali terreni del Museo di Palermo



FIG. 3 - LA SALA DI HIMERA: LA SERIE DI MASCHERE DEL LATO NORD DEL TEMPIO, DA SINISTRA

era breve la scelta; escluso il salone di Selinunte, esclusi i cortili, restava poca disponibilità; ci si decise facilmente per la sala precedente quella delle Metope di Selinunte, in cui, con le tre teste leonine di Himera già esistenti, scavate nel 1862 e sistemate in esposizione, erano varie opere plastiche greche e romane, architettoniche ed a tutto tondo, senza alcun legame di stile, di epoca e provenienza; una di quelle sale di Museo che stordiscono e confondono il visitatore non smaliziato. Tutte queste opere vennero collocate secondo età e provenienza in altre sale; le selinuntine nella sala di Selinunte; le orientalizzanti nella sala dei sarcofagi della Cannita; con le più caratteristiche delle romane si ornarono due nicchie nel cortile grande. Così la sala rimase libera.

Essa non è molto grande e di forma rettangolare non molto pronunciata, e dei suoi quattro lati due sono interrotti da porte. Tutto intorno alla sala fu istituita una banchina corrente in bel calcare, del tono di colore della sima di Himera ma di un grado più basso; sopra essa, nei quattro lati, vennero collocate le teste con la cornice, in quattro gruppi; sei nella parete di contro alla Sala di Selinunte (sud), cinque nella parete del finestrone (est), quattro e tre nelle due pareti con le porte (nord ed ovest) (figure 1 e 2).

Nel centro della sala su un basso basamento in cui è inserito il becco di civetta o Kymation originale venne collocato un elemento di sima completo con

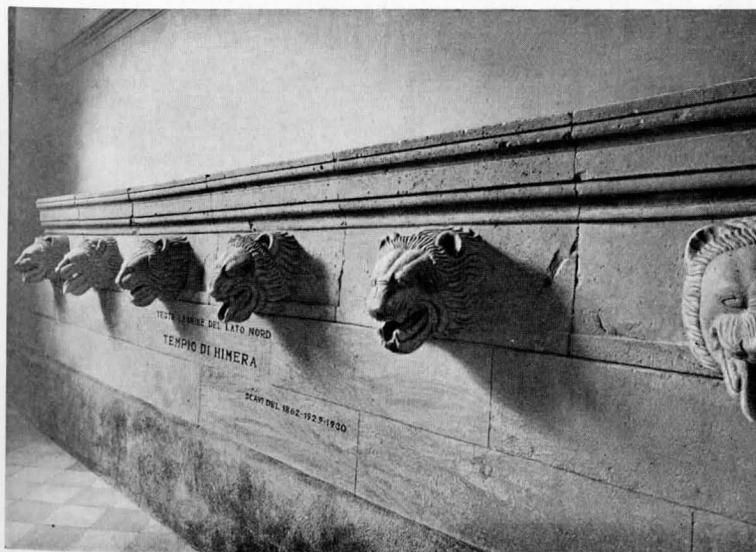


FIG. 2 - LA SALA DI HIMERA: LA SERIE DI MASCHERE DEL LATO NORD DEL TEMPIO, DA DESTRA

la retrostante tegola, per la comprensione della funzione pratica che aveva la sima nel tempio greco.

Dietro le serie delle maschere leonine e fino allo spiegarsi della volta della stanza, le pareti vennero dipinte di color azzurro vivo, ma non squillante; cornici e sguanci d'aperture ebbero un color bruno chiaro, caldo, come certe pietre di Sicilia.

Quasi nessun elemento di sima era intatto, anzi taluni erano ridotti a molti frammenti, anche minuti; nè d'altronde si poteva pensare ad una sistemazione di soli frammenti; specie la lastra di sima doveva

regolare; anche per le parti plastiche il cemento si presta a trarre forme per le parti mancanti di una testa su quelle corrispondenti di altra integra, più vicina per stile e per dimensioni. Così si pervenne a colmare le lacune delle sime esposte e varie parti mancanti delle maschere vennero sostituite con calchi presi su altre; la scrupolosa distinzione delle parti aggiunte, oltre che dalla materia diversa, venne segnata da margini seguenti il contorno degli elementi di restauro e da una sobria picchettatura della superficie di essi. Su questi criteri venne condotto il lavoro, ed



FIG. 4 - LA SALA DI HIMERA: LA SERIE DELLE MASCHERE DEL LATO NORD, DALL'ALTO

essere completata in ogni esemplare, anche per poter reggere nell'esposizione e per evitare i grotteschi arpioni apparenti. Delle teste leonine, buona parte era intatta o con lievi mancanze: ma alcune eran prive della mascella, spezzatasi nella caduta e perduta; subito sorgeva il problema della loro reintegrazione, assai più delicata nelle parti plastiche che nella cornice, anche perchè le maschere, pur essendo fatte su uno stesso modello, presentavano molta diversità sia nella comprensione fondamentale plastica che nelle proporzioni reali.

Molto si dubitò se non fosse il caso di lasciarle tutte allo stato di rudere, ma poi si decise di risolvere il problema caso per caso, talvolta apparendo più conveniente di procedere alla reintegrazione delle parti mancanti, che ripeto erano in genere della mascella, specie la sua estremità con la punta della lingua spiovente in fuori, talvolta di lasciare nelle condizioni di scavo; naturalmente ben si curò che le parti integrate apparissero chiaramente senza possibilità di inganno; per le aggiunte gli esemplari intatti fornivano tracce sicure e modello preciso, impedendo qualsiasi abbandono alla fantasia. Qual materiale di reintegrazione venne scelto il cemento; materia plasmabile e docile, esso si presta a colmare piccoli vani, lievi lacune dai margini incerti, che non sarebbe possibile completare con tasselli di pietra, se non pareggiandone il contorno irregolare e rendendole a figura

eseguito dall'inizio alla fine con costante scrupolo, con attenzione mai attenuata, con incontentabilità. Occorreva evitare la banalità, la falsificazione, l'offesa allo scrupolo scientifico, e insieme salvare tutte le esigenze di una ragionevole estetica.

Ora che è compiuto esso pare semplice, e tutte le difficoltà insorte sono sepolte; ma esse sono state molte, e credo che non sia inutile di far parola delle più notevoli. Come si vede dalle fotografie delle serie è ottenuta la perfetta coincidenza delle lastre di sima, che formano piano anteriore unico ed unico orlo superiore, così come nella parte anteriore coincidono in modo perfetto regoli, gole e fascie (fig. 3 e 4).

Ora, è da ritenere che nell'edificio antico una parte della finitura dei singoli elementi fosse fatta in posto; che cioè quelli che dovevano essere i segni e le linee comuni a tutta la serie, fossero resi perfetti quando gli elementi di sima erano già in posto, con ulteriori levigature togliendosi piccole ineguaglianze e inesattezze, non nella loro sostanza, ma con lo scopo precipuo di eliminarle dalla vista, di accomodare tutto per l'occhio; infatti l'altezza delle lastre varia negli esemplari integri noti di un massimo di mm. 15, mentre messi in posa essi dovevano apparire tutti eguali. Quello che vale per il livello superiore vale anche per l'accostamento laterale degli elementi, che doveva essere senza spessore, ridotto ad un filo d'ombra.

Oltre a ciò è da tenere conto che le lastre di sima solo in pochi casi erano state rinvenute intatte; in genere erano in frammenti o lacunose, e le lacune erano soprattutto nell'elemento più importante, nel piano di posa; questo chiedeva faticosissime opere di reintegrazione e calcoli assai accurati e delicati per identificare il livello esatto di ciascuna rispetto alle vicine.

La reintegrazione delle lastre di sima e delle tegole venne fatta con solide armature di grossi fili di ottone, da 8 a 12 mm., e gettate di cemento rapido; le saldature dei vari frammenti sono state compiute o con perni interni d'ottone collocati entro fori praticati con il trapano, oppure con grappe esterne o chiavi ad U, con le due appendici fissate ugualmente entro fori; per i pezzi minori solo con mastice. Ognuno dei 19 elementi restaurati e collocati, trovato in conservazione diversa, dava nuove condizioni e qualche nuovo problema, quasi sempre delicato ed arduo, da affrontare con diverso accorgimento; ogni volta si cercò di essere vigili e duttili per essere all'altezza di ogni difficoltà.

Oltre a quanto sarà argomento della relazione ufficiale dello scavo per ora ritengo opportuna una breve rassegna dei restauri apportati a ciascuno degli elementi della sima, indicando di ciascuno il numero d'ordine del catalogo delle opere, che seguirò nella relazione in parola. L'ordine che seguo qui è però topografico, nella sala già costituita, e inizia dal lato maggiore meridionale della sala, angolo destro, proseguendo verso sinistra fino a chiudere l'anello.

1 (23): la sima è composta di cinque frammenti aderenti, la maschera ha la mascella in quattro pezzi; di aggiunta, i due angoli inferiori della sima, piccoli completamenti nella zona centrale e nella mascella.

2 (18): nessun completamento e nessuna saldatura.

3 (26): tre frammenti di sima, e due della maschera; di aggiunta, i due angoli inferiori della sima e un breve tratto di criniera sul lato sinistro della maschera.

4 (17): completa; solo la mascella è spezzata; di aggiunta i due angoli inferiori della sima.

5 (20): un grande frammento comprende tutta la parte superiore della cornice e la parte superiore della maschera; ci sono altri due frammenti con le parti inferiori della sima e tre frammenti della mascella; di aggiunta, la punta della lingua della maschera.

6 (32): un grande frammento con sima e maschera: un altro con le parti inferiori del muso; di aggiunta, gli angoli inferiori della sima.

7 (36): un frammento con le parti maggiori della sima; un altro con la maschera; di aggiunta, la mascella della maschera e la parte inferiore destra della sima.

8 (37): due frammenti di sima ed uno con la maschera; di aggiunta, la mascella della maschera, l'angolo inferiore sinistro e l'angolo superiore sinistro della sima.

9 (51): un frammento grande superiore di sima ed uno inferiore con la maschera; un elemento della mascella; di aggiunta, l'angolo inferiore destro e quello superiore sinistro della sima, e taluni particolari della mascella della maschera.

10 (48): tre frammenti di sima e uno con la maschera; di aggiunta, i due angoli inferiori della sima e la mascella della maschera.

11 (49): tre frammenti di sima, ed uno con la maschera; di aggiunta, i due angoli inferiori della sima, la punta della lingua e la parte anteriore del muso della maschera.

12 (24): unico frammento; di aggiunta, tutta la base della sima e la parte inferiore della maschera, compresa la mascella.

13 (27): due frammenti della sima e sette frammenti



FIG. 5 - ELEMENTO DI SIMA N. 18; LA PARTE ORIGINALE

della maschera; di aggiunta, l'angolo destro e due porzioni centrali della sima, la mascella e qualche tratto di criniera della maschera.

14 (5): tre frammenti di sima, ed uno con la maschera; di aggiunta, la parte centrale e gli angoli della sima, e la mascella della maschera.

15 (22): due frammenti di sima e quattro frammenti della maschera; di aggiunta, tutta la parte inferiore della sima e qualche piccolo elemento della maschera.

16 (21): quattro frammenti di sima, e maschera completa; nessuna aggiunta.

17 (28): due frammenti di sima e uno con la maschera; di aggiunta, i due angoli inferiori della sima con larga porzione di cornice e la mascella della maschera.

18 (1): su questo esemplare, che è l'unico rimasto esposto dei tre scoperti nel 1862, e che era ben noto e diffuso, in tante pubblicazioni singole, manuali, studi archeologici (gli altri due erano eccessivamente frammentari e monchi, ed ora sono nel magazzino di Himeria al Museo di Palermo) è necessario un più lungo discorso.

Esso appariva, nel Museo di Palermo, ad un esame superficiale, integro; ma esaminato più da vicino se ne vedevano vari elementi di moderna aggiunta in pietra leggermente diversa; e inoltre, dal confronto con gli elementi scoperti intatti, l'apertura delle fauci appariva di quasi 3 cm. maggiore che negli altri esemplari, e sforzata; un esame attento rilevava che la mascella doveva essere staccata, e poi riattaccata da un restauratore, in modo che non risultava troppo fedele alla struttura reale dell'opera.

L'essere stato seguito il vecchio restauro con criteri diversi dagli attuali e con un probabile errore, fece proporre al Ministero, che acconsentì, lo smontaggio dell'elemento allo scopo di vedere quanto veramente di antico fosse rimasto nell'opera attuale, e di procedere ad un restauro più rispondente alle esigenze moderne. Intanto una ricerca di archivio permetteva di associare che il restauro dell'elemento di sima, sui frammenti scoperti dal Meli nel 1862, era stato eseguito nello stesso anno essendo direttore del Museo il

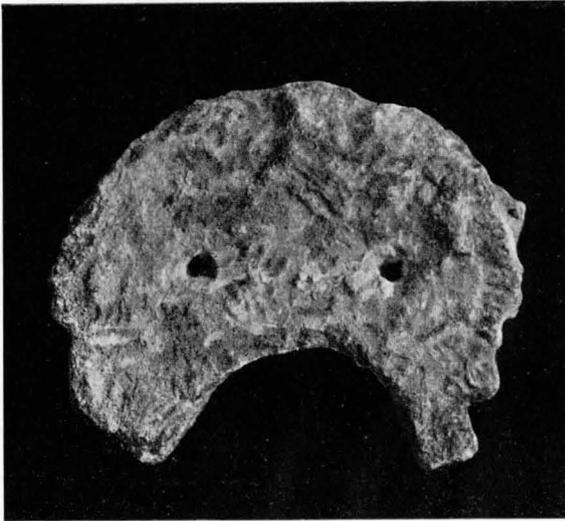


FIG. 6 - ELEMENTO DI SIMA N. 18: LA MASCELLA NON PERTINENTE DAL LATO INTERNO SCALPELLATO

D'Ondes Reggio, per opera de "l'artista sig. Rosalino Barbera"; e la collocazione in posto era stata "effettuata dal Capo Maestro Pasta, ed esaminata dagli architetti Albegiani e Basile".

Procedutosi allo smontaggio dell'opera si associava che i frammenti originali della sima erano tre (figura 5), e il resto risultava dall'aggiunta di tasselli moderni di pietra tagliati nella misura e in modo da colmare i vuoti; che la mascella non aderiva alla frattura della maschera, ma, dato che la sua sezione era minore, era stato interposto uno zoccolo di gesso dello spessore di 25-30 mm., modellato ai lati, in modo di riunire alla meglio la plastica dei due elementi; questo aveva prodotto l'esagerata sporgenza e la sforzatura della mascella, talchè, se essa si fosse chiusa contro la mandibola, i denti canini inferiori sarebbero risultati sporgenti fuori del labbro superiore. La superficie di frattura del frammento di mascella era stata spianata e vi si riconosceva l'opera dello scalpello moderno; inoltre vi erano stati praticati due fori per i perni (fig. 6). Il frammento di mascella per le dimensioni non conveniva alla maschera a cui era stato unito, ma doveva appartenere ad un'altra ignota, più esile e affinata di massa plastica nell'attacco della mascella e nell'ossatura della parte inferiore del muso.

Tutto questo constatato, eliminati gli antichi restauri e la mascella non pertinente, i frammenti vennero allacciati secondo il sistema seguito per gli altri elementi di sima, ed i completamenti (la mascella) eseguiti con la tecnica descritta sopra.

A questi esemplari, collocati sulle banchine, è da aggiungere il 19 (35), sito nel centro della sala, che porta di aggiunta solo una striscia superiore della sima e la mascella della maschera.

Arduo e di grande mole, il lavoro; è stata fortuna che nell'eseguirlo io abbia avuto collaboratori provati e volenterosi, dal restauratore principale GIUSEPPE D'AMICO, appositamente chiamato per la parte più delicata del restauro e per l'organizzazione delle opere, impiegato infaticabile e pieno di ingegno, esperienza ed accorgimento, alla sperimentata maestranza del Museo di Palermo già ben addestrata e concorde, guidata dal Capo d'Arte restauratore FRANCESCO PAOLO CIACCIO.

In meno di cinquanta giorni tutto il lavoro, restauro, montaggio, allestimento, tutto venne compiuto; con altre due riposte nei magazzini, ben ventuno furono le sime e le teste, tutte più o meno spezzate, restaurate (venti scavate ora, ed una del 1862).

Il lavoro iniziato ai primi di settembre era pronto alla fine di ottobre; non potrò mai abbastanza lodare la devozione e lo slancio dei collaboratori, che non risparmiarono fatica per seguirmi nel ritmo intenso impresso al lavoro. Così, nello spazio di pochi mesi le opere scavate erano già sistemate nel Museo; credo che non sovente si sia realizzata simile felice simultaneità.

Si è cercato consciamente di realizzare, pur tra le molte negatività insite in ogni Museo, e tra le molte ragioni di gusto e di logica, contrarie alla concentrazione delle opere antiche nelle aule indifferenti ed estranee di una collezione, una armonia tra le varie esigenze, una mediazione fra gli estremi, sì che ne uscisse resa non sgradita l'irrealtà e la irrazionalità della collocazione nel Museo di opere nate per essere gioiosamente percosse dalla piena luce del sole; serbati alle opere il loro senso, il loro valore, le loro circostanze esterne; permesso il loro godimento e la loro valutazione per lo studio; creato per loro l'ambiente insieme più armonico e idoneo, tale che facesse sentire questa sua idoneità, che si riconoscesse adatto allo scopo, senza valere per sè, senza farsi avvertire, senza distrarre dall'attenzione delle sculture.

Sono insomma questi i coefficienti fondamentali in una moderna concezione di Museo, quelli che possono dargli anima e valore e che insieme possono valere a farci dimenticare o meno sentire la ingiustizia, la irrazionalità, lo scopo prevalentemente di comodità e di didattica di un Museo; e questi si è consciamente cercato, contro ogni difficoltà e penuria, di concretare.

A chi vede ora il giudizio, se qualche cosa sia stata realizzata di positivo, o se le esigenze siano rimaste astratte, teoriche, inutili per l'azione.

PIRRO MARCONI